

Мотивы и образы карнавала в романе П. Акройда «Дом доктора Ди»

Роман «Дом доктора Ди» являет собой пример постмодернистского текста, где собственно событийная канва произведения облечена множеством культурологически интересных деталей, а обилие литературных и мифологических аллюзий накладывается на сложное переплетение временных пластов и своеобразную организацию художественного пространства. В данной работе предполагается сосредоточить внимание на карнавальных образах, фигурирующих в романе.

Повествование в произведении П. Акройда ведется от лица двух рассказчиков, и в жизни обоих периодически начинают действовать законы карнавализации: происходит разного рода веселая чертовщина («дьяблерия»¹), нарушаются социальные табу, активно проявляют себя мотивы кукольно-ярмарочного представления, пространство поляризуется по категориям верха и низа, рая и ада. Кроме того, важную роль в повествовании играют переодевание и переименование, то есть метафорическая игра с именем-прозвищем, и зачастую сниженные образы, относящиеся к телесной топографии — еда, питье, постель, испражнение. В результате переплетения карнавальных деталей мир вокруг героев фамилляризуется и как бы выпрыгивает из себя, выворачиваясь наизнанку.

В контексте романа принципиально важна тема обновления через обрядовую смерть — один из наиболее значимых концептов философии карнавала. Мэтью Палмер, главный герой «Дома доктора Ди», прямо заявляет, что живет «в самом конце времен»², однако его эсхатологические настроения побеждаются механизмами карнавального осмеяния и снижения. В саду своего дома герой обнаруживает могилу с детскими косточками, которые, согласно сюжетной логике, представляют собой останки его собственного прошлого Я. Перезахоронив обнаруженное, Палмер тем самым «отправляется» в телесную могилу, так как хоронит он, в сущности, самого себя, однако затем персонаж символически возрожда-

ется духовно. Это происходит у церковного алтаря, где совершается очищающий обряд жертвоприношения³. В следующий раз Палмер побеждает смерть, вернее, страх смерти, насмехаясь над ней и дискредитируя ее. Оказавшись ночью на кладбище, персонаж оскверняет могилу, топчет ногами землю и здесь же знакомится с проституткой⁴. Затем в подвале дома герой совершает ритуал сексуальной магии, и именно в подвале (который в пространственной организации романа воплощает область «абсолютного низа»⁵) во время телесно-сниженного эпизода уничтожается дистанция между официальным, конвенционально-рациональным миром и миром ирреальным, миром вседозволенности, пересечения пространств и победы бытия над небытием. И возложение даров к алтарю церкви, и происшествие в подвале «Дома доктора Ди» явно носят характер обрядовой жертвы, служащей обновлению и возрождению для вечной жизни.

В повествовательной линии Мэтью Палмера карнавальные мотивы связаны также с пространственными деформациями. Персонаж пытается узнать правду о прошлом своего дома и его прежнем владельце, Джоне Ди, но миры двух героев открыто пересекаются только тогда, когда Палмер беззастенчиво нарушает устойчивые социальные табу (в частности, запрет на публичное отправление физиологических потребностей⁶). Непристойные поступки символизируют отказ Палмера от общепринятых правил и готовность к другим условиям игры, где ничего не запрещено и все возможно. Если раньше герой «играл невольно»⁷, не понимая своей причастности к происходящим вокруг необычным событиям, то теперь он сознательно выбирает роль в новой игре с целью «узнать жизнь и себя»⁸. Его нестандартное поведение влечет за собой наступление карнавального времени, благодаря чему персонаж «открывает» свое сознание, скованное раньше внешними нормами приличия, а пространство вокруг моментально меняется, приоткрывая ходы для проникновения волшебного. Мэтью Палмер оказывается «в разных местах, не понимая, как попал туда»⁹, и говорит «с людьми, исчезающими без предупреждения»¹⁰. Он то лежит где-то на дороге, то попадает в бар или ночной клуб и в конце концов просыпается на лестнице собственного дома. Еще одно пространственное искажение имеет травестийную основу: главный

герой гуляет по ночному Лондону и в женщине, выходящей из ночного клуба, неожиданно узнает своего друга Дэниэла Мура. Поскольку это место для трансвеститов, клуб расположен на Шарлот/Харлот-стрит, то есть Улице шлюх (Harlot street), и называется «Мир вверх тормашками»¹¹. И мир персонажа действительно переворачивается с ног на голову: вместо самой обычной Шарлот-стрит в центре Лондона он попадает на Улицу шлюх, а лучший друг превращается в женщину.

Помимо объективной реальности настоящего, «вверх тормашками» постепенно переворачивается и пространство прошлого. Палмер узнает, что его дом ранее был частью монастыря, тесно соседствовавшего со средневековым борделем. Сам монастырь первоначально был женским и носил имя Св. Марии, а затем стал мужским и был переименован в честь Св. Иакова. В эпизодах, связанных с Дэниэлом Муром и домом главного героя, задействованы карнавальные символы сниженно-телесного ряда (травестия, дом терпимости) и игра с именем: Мур обретает женское имя, дом-монастырь — мужское, Шарлот-стрит получает непристойное прозвище, а просто мир переименовывается в «Мир вверх тормашками», воплощение масленичного маскарада, где развенчивается всякое представление о норме и серьезности.

Для второго главного героя романа, доктора Джона Ди, карнавальное время локализуется на южном берегу Темзы, в районе, где в XVI веке располагались театры и публичные дома. В день смерти своего отца доктор, переправившись по Лондонскому мосту через реку, попадает в театр. В основе сюжета показываемой в тот день пьесы — отцеубийство. С помощью использованного в этом эпизоде приема «сцены на сцене»¹² дублируются важные события в жизни персонажа, причем на подмостках они предстают в гипертрофированно-уродливом, «выпяченном» виде. Зеркально отображая мир Джона Ди, пьеса придает некоторый «театральный налет»¹³ и самой реальности и тем самым дает доктору возможность «переиграть» ситуацию, очиститься и вернуться «к самому себе через комедийную театральность»¹⁴. Южный конец Лондона символизирует для доктора область топографического низа, где смерть и даже убийство отца могут быть восприняты в контексте карнавальной культуры как смена поколений в постоянном цик-

лическом обновлении. И если как лояльный гражданин своего общества Джон Ди не решится убить родителя, то в театре, в ярмарочном представлении раскрываются и выходят наружу его подсознательные желания. В спектакле принц-наследник устраняет зажившегося старика, а на ярмарочной площади грызутся пес и медведь, и доктор с удовольствием наблюдает за их жестокой схваткой¹⁵.

Таким образом, введение в текст романа карнавальных элементов (сексуальные, травестийные и театральные эпизоды) выполняет три задачи: 1) психологическая характеристика героев; 2) организация художественного пространства; 3) раскрепощение сознания персонажей.

1) Поскольку карнавал предполагает переворачивание мира с ног на голову, «наоборот», то можно сказать, что с наступлением карнавального времени внутренний мир героев выворачивается наружу. Так, Мэтью Палмер, совершая неприличные поступки, высвобождает свое подсознание. Дэниэл Мур, переодеваясь в женское платье, обретает особую свободу: «Иногда мне чудится, — говорит он, — что я раскапываю в себе какой-то сгинувший город. ...Я испытываю от этого странное удовольствие»¹⁶. А в случае с доктором Ди на сцене театра разыгрываются его собственные комплексы, связанные с проблемными отношениями с отцом.

2) Театр и переодевание (в некоторой степени и нарушение общественных норм) подразумевают наличие некоей маски, а маска — это перевоплощение в кого-то другого, живущего по другим правилам и в другом мире. Маска, как и зеркало — в романе это магический кристалл — суть средства деформации окружающей действительности, облегчающие пространственные переходы. Благодаря наличию в «Доме доктора Ди» карнавальных и фантастических элементов («чертовщины») становятся возможными перемещения героев из реального мира в его метафизические двойники или лабиринты прошлого.

3) Отход от конвенциональности позволяет взглянуть на мир вне его официальной упорядоченности. В потешно-непристойной форме в мир героев проникают знание, истина и счастье. Персонажи отказываются от «игры по правилам» и, уже в рамках другой игры — карнавальной, пытаются заново «оценить»¹⁷ окружающий

их мир и человеческую жизнь. Выходя из игры путем коопунственного или непристойного поведения, Джон Ди и Мэтью Палмер получают возможность отстраниться от действительности, встретиться в новом метафизическом пространстве и узнать правду о самих себе.

¹ Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса: Введение (Постановка проблемы) // Бахтин М. М. Литературно-критические статьи. М., 1986. С. 321.

² Акройд П. Дом доктора Ди. М., 2000. С. 19.

³ См.: Там же. С. 184.

⁴ См.: Там же. С. 245.

⁵ Бахтин М. М. Указ. соч. С. 315.

⁶ См.: Акройд П. Указ. соч. С. 191.

⁷ Пинский Л. Е. Шекспир. М., 1971. С. 589.

⁸ Там же.

⁹ Акройд П. Указ. соч. С. 249.

¹⁰ Там же.

¹¹ Там же. С. 73.

¹² См.: Аникст А. А. Творчество Шекспира. М., 1963. С. 159.

¹³ Там же. С. 160.

¹⁴ Пинский Л. Е. Указ. соч. С. 563.

¹⁵ См.: Акройд П. Указ. соч. С. 163.

¹⁶ Там же. С. 124.

¹⁷ См.: Пинский Л. Е. Указ. соч. С. 589.

Е. Г. Доценко

Национальное и наднациональное в театре абсурда С. Беккета

Вопрос о «национальности абсурда» звучит достаточно странно, когда под абсурдом понимается любая нелепость, несообразность, дисгармония. Однако, обращаясь к концепциям абсурда, выработанным европейской философией и культурой, можно говорить о неидентичном понимании «абсурдного» как в различные культурно-исторические эпохи, так и (до известной степени) у раз-